

PRESENÇA FEMININA, CORPOS E IDENTIDADE EM “CARNAVAL, MINHA GLÓRIA”, CONTO DE MARIA HELENA CHEIN

Jéssica Silva de Oliveira¹
Samuel Carlos Melo²
Luciano de Jesus Gonçalves³

Resumo: O carnaval brasileiro, um dos festejos de maior representatividade nacional e elemento constituinte da identidade do país, se desenvolve de forma diferente nas distintas regiões brasileiras, entretanto a alegria, a animação e a folia se encontram presentes em todas elas. Desse modo, o artigo propõe-se a partir do conto “Carnaval, minha glória” (1983), publicado pela autora goiana Maria Helena Chein, analisar a presença feminina no carnaval, além do sentimento que é transmitido por essa festividade, ou seja, a dualidade entre sonho e realidade que se misturam nesse universo. Teoricamente fundamentado em Figueiredo (2010), DaMatta (1986, 1997), Fiorin (2009), Schøllhammer (2009), dentre outros, recorreremos à pesquisa bibliográfica e também à composição do conto para o desenvolvimento do trabalho. Concluimos que o carnaval é uma representação da liberdade, da ousadia, da liberação dos desejos e vontades reprimidas. Que a mulher, aqui representada pela protagonista busca por meio da fantasia carnavalesca expressar e irradiar sensualidade, prazer e domínio sobre o próprio corpo.

Palavras-chave: Carnaval brasileiro; Mulher; Identidade.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A discussão teórica presente neste artigo convida a refletir acerca do carnaval brasileiro, um dos festejos de maior representatividade nacional e elemento constituinte da identidade do país. Os festejos carnavalescos integram os modos de ritualização e, como expressão da cultura, retratam a estrutura social brasileira e dramatizam o mundo social. A imagem do carnaval está fortemente ligada ao povo brasileiro e a cada ano é reinventado ao

¹ Mestranda na Universidade Estadual de Goiás, Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG). Graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: ag.jessika03@gmail.com.

² Doutor em Letras pelo Programa de Pós - graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo-USP. Docente do Curso de Letras, e do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: samuel.melo@ueg.br. Orientador do Mestrado – POSLLI/ UEG.

³ Doutor em Letras pelo Programa de Pós - graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo-USP. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins. E-mail: luciano.jesus@ifto.edu.br. Coorientador do Mestrado – POSLLI / UEG.

nosso modo, tornando-se mais plural e diverso.

Devido à grande extensão territorial, o Brasil é contemplado por muitos carnavais, cada região manifesta seus costumes e origens expressando sua cultura e revelando a diversidade cultural do país.

O conto “Carnaval, minha glória” escrito pela autora goiana Maria Helena Chein, em 1983, se constitui como corpus deste trabalho. O processo narrativo traz à tona uma protagonista que almeja muito a chegada do carnaval em busca de se expressar, libertar seus desejos e ter o domínio do próprio corpo. Entretanto, a morte de sua avó aparece como um elemento de reflexão sobre a essência da vida e a importância que o carnaval tem na constituição identitária do indivíduo. O objetivo é analisar a presença feminina no carnaval, além do sentimento que é transmitido por essa festividade, ou seja, a dualidade entre sonho e realidade que se misturam nesse universo.

Desse modo, este estudo se divide em quatro etapas: de início, serão abordados alguns pontos sobre a constituição da identidade nacional brasileira. Em seguida, destacam-se brevemente os elementos que caracterizam o carnaval à brasileira. Na terceira etapa, levantar uma reflexão sobre a presença feminina no carnaval e, por fim, investigar a composição do conto, ressaltando os elementos de sua estrutura, além de abordar como o carnaval é retratado na narrativa e a presença-participação da mulher nas festividades carnavalescas, representada pela protagonista em questão.

Quanto à metodologia deste artigo dá-se por meio da pesquisa bibliográfica, com o aporte teórico das obras de Figueiredo (2010), DaMatta (1986, 1997), Fiorin (2009), Schøllhammer (2009), dentre outras.

1. A IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

A identidade nacional brasileira constitui-se pela unificação dos elementos de identificação e pertencimento comum entre os cidadãos. Foi decorrente de um processo de construção histórica, social e cultural, que se iniciou após a independência em 1822. Esse processo de constituição da identidade ganhou mais impulso após a década de 1930, quando Getúlio Vargas chegou ao poder. A partir disso, pode-se perceber que a construção da identidade além de ser cultural foi um processo político (Pinto, 2014). Esse período representa a busca pela configuração de uma nova identidade nacional, pois, houve a circulação de novas

ideias e da ampliação do modo de se pensar o país, centrando-se na ideia de brasilidade.

A língua portuguesa é um dos fatores constituintes da existência da identidade e cultura nacional, visto que, apesar das particularidades regionais, o português é a língua comum a todo o território nacional. No âmbito da literatura, começa-se no Romantismo, a construir a ideia de que a cultura brasileira se baseia na mistura. O romance *O Guarani*, de José de Alencar, engendra um mito de origem da nação brasileira. Peri e Cecília constituem o casal inicial, formado por um indígena que aceita os valores cristãos e por uma portuguesa que acolhera os valores da natureza. *O Guarani*, mostra a fundação da nacionalidade, com traços culturais propriamente brasileiros, diferenciando-a da cultura de Portugal, fazendo surgir a miscigenação (Fiorin, 2009).

A obra de José de Alencar foi um exemplo da imagem da nação brasileira aliada às belezas naturais, além da alusão do indígena como componente principal da formação do povo brasileiro. Essa relação literária e cultural buscava criar uma visão propriamente brasileira, distante das influências estrangeiras. Outro autor que marcou o romantismo brasileiro foi Gonçalves Dias, que trabalhou temas como a natureza da nossa pátria, o indianismo, a religiosidade e a brasilidade. Em sua poesia “Canção do Exílio”, o autor traz o sentimento de identidade nacional e tece elogios à pátria.

Queiroz (1989) destaca que Mário de Andrade define também a brasilidade principalmente em *Macunaíma*, o herói reúne ao mesmo tempo as qualidades africanas, aborígenes e europeias, todas em semelhante valor. Expressa que a originalidade e a riqueza da cultura brasileira provém justamente da multiplicidade de suas raízes. Note que, por outro lado, no livro, Mário fala em entidade nacional.

Observam-se os aspectos comuns que constituem e caracterizam a população brasileira, a partir da identificação cultural, nota-se que a música, as tradições culturais e religiosas marcam a diversidade cultural presente no nosso país, dada a grande extensão territorial e as diferentes origens da população. Essa diversidade histórico-cultural brasileira é proveniente da constituição multiétnica do povo brasileiro, formada pela mistura dos grupos indígenas, do africano e do europeu colonizador, além das imigrações de outros povos.

E mais, a globalização é um fator que interfere diretamente na concepção de uma identidade brasileira, pois, o *boom* da tecnologia e da uniformização dos hábitos culturais tem ocorrido diariamente, na medida em que, a mundialização da cultura tem uniformizado e

difundido modos de vida, comportamentos, hábitos e aspectos culturais e sociais, graças aos meios de comunicação de massa e à internet, gerando a aceleração do mundo atual.

Portanto, a brasilidade, meio de identificação do povo brasileiro é um aspecto muito mais de pertencimento, de afeição e reconhecimento do que apenas um conceito social construído e instituído em critérios únicos. Isto é, a identidade brasileira é mista e diversa, é compreendida pela diversidade histórica, social e cultural do seu povo, em oposição à unificação de características preestabelecidas.

Diante disso, a noção de identidade estaria vinculada à ideia de reconhecimento, assim como afirmou Charles Taylor, a identidade se assemelha à percepção que as pessoas têm de si mesmas e dos outros, como características fundamentais que definem o ser humano. Ou seja, nossa identidade é formada parcialmente pelo reconhecimento ou ausência dele diante de um aspecto cultural ou social. Além disso, torna-se claro que a identidade não é elaborada isoladamente, mas construída e moldada pelo indivíduo durante toda a vida e, assim, compreende-se a importância do reconhecimento nessa construção (Figueiredo, 2010).

Já a identidade nacional parte da ideia de nação e nacionalismo que busca designar a identidade de cada povo. Essa construção passa historicamente por uma série de transformações em função de novos objetivos, até que a ideia de nação se torne consolidada e referência do país, o seu patrimônio simbólico, social e cultural altera-se constantemente.

Figueiredo (2010) elenca alguns critérios, ou mesmo “provas” da existência desse Estado, a “alma nacional”, ou ainda, os parâmetros simbólicos que definem e qualificam os indivíduos pertencentes a esse país. Refletindo na condição do Brasil, ressalta-se a língua comum, os heróis nacionais que marcam as virtudes do país, o folclore, as belezas naturais, os símbolos nacionais, como a bandeira, além da culinária e das festas populares e da ordem.

Diante disso, para entender o dilema brasileiro vale ressaltar os modos de ritualização, para tanto, focaliza-se como expressão da cultura entorno de dois elementos, a parada militar e o carnaval, de modo que ambos refletem a estrutura social brasileira, com manifestações específicas que utilizam para dramatizar o mundo social e os meios dos quais a realidade brasileira se desdobra.

Roberto DaMatta (1997) classifica o carnaval e as festividades do Dia da Independência ou Dia da Pátria como “rituais nacionais”. Isso porque ambos são ritos fundados na perspectiva de dramatizar os valores sociais, globais e críticos da nossa

sociedade. Os rituais nacionais quando realizados, toda a sociedade deve estar orientada para o evento central da ocasião, ou seja, a coletividade para ou muda radicalmente suas atividades, implicando pausa do trabalho, ocasionada pelos “feriados nacionais”.

2. O CARNAVAL À BRASILEIRA

A imagem do carnaval está fortemente ligada ao povo brasileiro, pois, é um dos mais marcantes traços da identidade cultural do nosso país. Não que o carnaval seja uma invenção brasileira, mas sem dúvida, foi reinventado e reconstruído ao nosso modo, tornando-o mais plural e diverso. O Brasil devido a sua grande extensão territorial é contemplado pelos muitos carnavais, cada região brasileira manifesta suas origens e sua cultura nas múltiplas formas de expressão, revelando a diversidade cultural do país.

Goés (2002) destaca que quanto à etimologia, “carnaval” pode vir tanto do dialeto milanês *carnelevale* quanto do latim *carnevale*, que significa abstenção de carne, uma clara referência ao início da quaresma cristã. O estabelecimento do período carnavalesco, nos três dias que antecedem a Quarta-feira de Cinzas é instituído em 1582, quando o Papa Gregório XIII reformula o Calendário Juliano e cria o Gregoriano, que se encontra em vigor até hoje.

No Brasil, o carnaval surgiu na segunda década do século XVIII, uma prática trazida pelos portugueses e que se tornou popular durante o período colonial e do império, nas quais as festividades carnavalescas eram chamadas de entrudo, palavra de origem latina que significa “entrada”. Era uma verdadeira guerra nas ruas, em que as pessoas munidas de bombas fétidas que esguichavam um líquido de cheiro forte com farinha, lançavam umas nas outras. Durante os três dias que antecedem a Quarta-feira de Cinzas, o tumulto dominava as ruas brasileiras (Goés, 2002).

Diante disso, DaMatta (1997) explica que o carnaval faz parte das instituições sociais que nos permitem sentir pertencentes a uma unidade de grupo. Segundo ele:

[...] o carnaval, em que todo um conjunto de fatores sociais e históricos é combinado e re combinado para realizar o que percebemos como o carnaval antigo ou moderno, do interior e da capital, do Norte ou do Sul, dos ricos e dos pobres. Mas não se pode esquecer que isso ocorre desse modo porque todas essas situações são poderosamente dominadas pela ideia de que aqui temos um momento especial: fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagens, gestos e roupas características. (DaMatta, 1997, p. 29).

Jesus (2018) afirma que, embora haja características típicas associadas ao carnaval em

todo o país, a festa de cada região assume ares próprios segundo o lugar onde se realiza, adotando aspectos peculiares à cultura local, que juntos constituem e incorporam ao carnaval nacional. Vale refletir sobre a posição ocupada pelos carnavais brasileiros, que se tornaram a festa secular mais popular do mundo, mas também um conjunto de diversidade artística, mesclada com múltiplos eventos, organizações, fontes de renda, locais de trabalho e relações sociais constituindo o berço para as variadas culturas.

O desfile carnavalesco, de acordo com DaMatta (1997, p. 59), “[...] reúne a diversidade na uniformidade, a homogeneidade na diferença, o pecado no ciclo temporal cósmico e religioso, a aristocracia de costume na pobreza real dos atores [...]”, remetendo a vários subuniversos simbólicos da sociedade brasileira. Assim, caracteriza-se o carnaval como a “festa do povo” constituído por uma mescla de elementos que proporciona a junção e a conexão de diversas parcelas da sociedade em um mesmo movimento. O oposto ocorre no desfile militar do Dia da Pátria, em que, embora se reúnam o povo com as autoridades, a separação espacial dos grupos sociais é fortemente marcada.

Assim, percebe-se que o movimento carnavalesco redefine o mundo social brasileiro, onde há uma inversão de rotinas e de papéis, transpondo a rotina diária para eventos considerados extraordinários. Precisamente há uma alternância de situações, as rotinas diárias são sempre relacionadas ao trabalho, a obrigações e a exigências, demandando esforço e sacrifícios. Já nos dias de folia essa inversão ocorre, ocasionando um esquecimento temporário dos afazeres corriqueiros, e proporcionando o apogeu do extraordinário, ou seja, algo que é fora do comum e diferente das ações do cotidiano.

Em nossa sociedade, essa oscilação é bastante perceptível, ora em rotinas, ora em festas, trabalho e feriado, preocupações e descanso, momentos felizes e momentos dolorosos, vida e morte, vida real e fantasia. De um lado, encontram-se o trabalho, o cansaço, a fadiga e as obrigações e, do outro, o feriado, a folia, a festa, e a ausência de trabalho. Assim, caracterizamos e percebemos o carnaval à brasileira como um mergulho no mito e na utopia pela ausência de hierarquia, de domínio e de poder, em que tudo se resume em festa e alegria.

A inversão de papéis sociais também é evidente, dado que DaMatta (1986), define o carnaval brasileiro como “liberdade”, ou seja, trata-se de deixar de viver como um fardo e castigo, abrindo a oportunidade de viver agora o excesso do prazer, da riqueza, do luxo, da alegria e da sensualidade. Na perspectiva de quem vive diariamente subordinado e dependente

do trabalho para o outro, perante o carnaval, todos são iguais, ou mesmo podem ser iguais. Desse modo, o carnaval com suas regras de inversão, evidencia o deslocamento da realidade cotidiana, podendo ser vivido como algo de fora, servindo assim igualmente para todos independente da posição na estrutura social.

Pela mesma lógica, entende-se a relação de troca e a substituição dos uniformes pelas fantasias. Fica claro que o uniforme é a vestimenta formal do trabalho, que marca a formalidade do mundo diário, criando uma homogeneização, um padrão para que fiquem todos iguais. E as fantasias permitem a invenção de novos personagens sociais e a troca de posições.

DaMatta (1986) destaca que no Brasil não nos referimos a máscaras e sim a fantasias, pela razão da dualidade, que gera ao utilizarmos esse termo. Primeiro, pode-se referir a um sonho, uma reação de vislumbrar algo mesmo estando acordado e, segundo, remete à roupa/figurino usado na folia permitindo às pessoas ser tudo o que desejarem, mas que a vida real não permitiu. Diante disso, compreende-se que o uniforme hierarquiza, padroniza e ordena, e a fantasia liberta, desconstrói e promove a passagem para novos espaços e estruturas sociais, mesmo sendo de modo temporário.

Portanto, apesar de toda alegria, magia e utopia, o carnaval envolve a competição numa sociedade marcada pela hierarquia, pelo poder e domínio social. Uma sociedade que evita a mobilidade, principalmente em relação à estrutura e à posição social, marcada pelas típicas frases “você sabe com quem está falando” ou mesmo “você conhece o seu lugar”. Frases muito usadas pelos que se julgam mais abastados para controlar os menos abastados em diversas situações, buscando constantemente reafirmar e manter o *status quo*.

Por isso, outra característica do carnaval, segundo DaMatta, é que, apesar da inversão de papéis durante a festa, há uma retomada, um retorno desses papéis, consequentemente marcado pela hierarquia, quando a festa acaba. Mesmo assim, é apenas no carnaval por meio da dramatização que se abre a possibilidade utópica de mudar de lugar e trocar de posição na estrutura social.

3. A PRESENÇA FEMININA NO CARNAVAL

O carnaval no Brasil como já citado desenvolveu-se a partir do entrudo, prática essa que não era bem vista pela elite. A participação nesta festividade era composta principalmente

pelas camadas populares e por homens. A mulher tinha a participação muito restrita, as brincadeiras eram até permitidas, entretanto, dentro do interior da casa, espaço que era destinado a ela. Aos poucos, essa prática foi se transformando nos bailes de máscaras, pelo esforço da elite que se sentia excluída das atividades grosseiras do entrudo, embora ainda sem a participação das mulheres.

Esse tipo de festa prevaleceu até a primeira metade do século XIX, a partir de então as tradições ligadas aos portugueses foram se modificando e passaram a dar lugar aos bailes e carros alegóricos, alguns costumes mais sofisticados e importados da Europa. Os bailes e carros alegóricos eram organizados restritamente pelos homens que sempre estavam à frente das organizações, mas aos poucos as participações das mulheres foram se ampliando, limitadas pela companhia dos pais e esposos elas começaram a aproveitar a festa na condição de espectadoras e observadoras dos camarotes ou das janelas dos sobrados (Barifouse, 2020).

Durante todo o ano, esperava-se que as mulheres apresentassem um comportamento recatado e reservado. O carnaval representava uma fase de libertação durante os três dias de loucura, além de autorização para ataques sedutores. Quando não podiam assumir posições mais ousadas para escolher os pretendentes, em busca de conquistá-los, utilizavam-se de laranjinhas e saquinhos perfumados para atirar nos comerciantes e nos possíveis candidatos, que desavisados passavam por debaixo das janelas dos sobrados (Sinsom, 1992).

De acordo com Barifouse (2020), a participação das mulheres é uma transformação recente na história centenária do carnaval, visto que, no início, as “de família” não deveriam participar, e quando isso foi possível, coube a elas um papel secundário e invisível aos olhos de todos, em uma festa dominada por homens. Mesmo que o Carnaval seja uma festa em que é possível desejar ser outro alguém e subverter papéis sociais que se exerce o ano todo, isso não passa de um mito, uma utopia. Segundo Olga Von Simson, apesar de dar abertura à inversão de papéis, o carnaval é também um reflexo da vida, e como os pares se veem, nos outros 365 dias do ano. A mulher sendo subjugada socialmente na rua, no emprego e na família, mas também nos momentos de festa.

O controle sobre a participação das mulheres no carnaval começou a se ampliar na segunda metade do século XIX a partir do surgimento dos cordões, blocos e ranchos carnavalescos, organizados por grupos das camadas sociais menos abastadas que festejavam pelas ruas da cidade (Barifouse, 2020). O romancista José de Alencar foi um dos promotores e

um grande entusiasta da nova forma mais civilizada de brincar e pular o carnaval, por ter percebido a exclusão das mulheres de uma participação mais ativa, em 1855 prometeu a elas que iriam realizar um baile de máscaras, no qual elas poderiam participar e não ser simples espectadoras como nos teatros (Sinsom, 1992).

A presença feminina nesse festejo foi bastante restrita, além do controle familiar, a participação nos cortejos era quase nula devido à proibição da polícia, considerando que os direitos das mulheres foram sendo conquistados mais tardiamente, nesse período elas eram ainda muito controladas e subservientes à família. Apenas nas primeiras décadas do século XX, com o fim da repressão da polícia, as mulheres começaram a participar em maior número, todavia cumprindo papéis fundamentais, designadas a confeccionar fantasias e adereços para a organização dos eventos, limitadas a funções secundárias e longe das ruas carnavalescas. O que hoje conhecemos como carnaval foram graças às “tias”, mulheres baianas que abriram suas casas para os sambistas e mulheres, e oferecia a eles um lugar seguro para se reunirem e festejarem, sem serem perseguidos pela polícia.

O carnaval então passa por uma nova transformação entre o final dos anos de 1920 e no início dos anos de 1930. Segundo Barifouse (2020), nesse período foram fundadas as primeiras escolas de samba e os hoje, tradicionais desfiles, nas quais as mulheres começaram a conquistar um espaço próprio. Aos poucos, elas vão ganhando abertura em meio a uma sociedade machista e patriarcal, como também no samba. Foi um motor impulsionador para a popularização dessa grande festa, embora seu reconhecimento ter sido tão tardio ao longo da história.

Esse contexto gera uma reflexão e questionamento sobre a presença feminina na sociedade, cercada pelo machismo e pelo patriarcalismo. Mas esse cenário também é marcado pela busca de maior representação no carnaval, possibilitando à mulher ocupar lugares antes ocupados apenas por homens, a de espaços próprios, de desejos e de liberdade. Mesmo diante de poucos registros sobre a participação das mulheres na história do carnaval, hoje é visível o fruto dos movimentos e reivindicações, visto que participam ativamente, tocando instrumentos, cantando, dançando e desfilando na avenida e, cada vez mais, posições de liderança, a despeito das desigualdades persistentes.

Das janelas do sobrado às ruas da folia, as mulheres driblaram e continuam driblando as raízes da sociedade machista e patriarcal, além das amarras históricas do carnaval,

superando preconceitos e exclusões. Elas romperam com o papel de coadjuvante e conquistaram um espaço no carnaval, tornando-se dignas de serem protagonistas na folia.

4. O CARNAVAL NO CONTO “CARNAVAL, MINHA GLÓRIA”

“Carnaval, minha glória”, objeto deste trabalho, foi publicado em livro em 1983. Este conto faz parte do livro *Joana e os três pecados*, da autora goiana Maria Helena Chein. *Joana e os três pecados* é um livro composto por 13 contos, constituído por protagonistas mulheres que buscam sempre seu lugar no espaço, almejam serem protagonistas de suas histórias e expressar seus desejos e angústias.

O conto “Carnaval, minha glória” traz à tona a essência do carnaval como elemento constituinte da identidade nacional brasileira que expressa a alegria, a festividade, o sonho, a ilusão e a inversão de papéis sociais. O carnaval no conto simboliza para as personagens um apetite para viver um instante de ilusão, uma liberdade ao corpo e as emoções. Além disso, um fator especial que Chein deixa no conto é a presença da mulher no carnaval, a protagonista vivencia essa festividade rompendo valores e tradições conservadoras de sua família. A presença da avó de Leonor (a protagonista) cria na narrativa um sentido sentimental e uma reflexão sobre a dualidade de viver e morrer, o início do carnaval e o fim da vida.

O conto tem-se a narração inicial de uma notícia que dentro de três dias as decorações das ruas da cidade estariam prontas para o carnaval e a iluminação surpreenderia a todos, segundo o Chefe das Relações Públicas da Prefeitura. Leonor, a protagonista, está entusiasmada para o grande evento, organizando ingressos, mesas no clube, até as fantasias, além de animar os amigos para a tão aguardada festividade.

Até a chegada do carnaval, Leonor se prepara, experimenta fantasias, testa maquiagens e penteados com seu amigo Teo. Ela ressalta que seu penteado deverá ficar deslumbrante, bem louco, a maquiagem cheia de cintilantes, e enfatiza que não quer usar enfeites de mulher branca. Diante do desânimo de seus amigos Paula, Raul e Marquinho, Leonor dá um sopro de motivação, ressaltando que carnaval é só uma vez no ano, que devemos retirar do fundo do baú argolas, babados, sapatilhas e enfeites e deixar a tristeza guardada junto com o medo e a angústia.

A protagonista conta aos seus amigos da reportagem que participou, aparecerá na televisão, além das diversas fotos que tirou. Além disso, afirmou para o repórter “[...] o

carnaval entre nós é um bem que nos persegue, nos garante dias de glória e de paixão. [...] sonho com esses dias em que grito, danço, sapateio, deixando o corpo falar toda a linguagem de que é capaz” (Chein, 1983, p. 102). Entretanto, lamenta que após o carnaval tudo volta ao normal, ela volta a ser apenas a Leonor, manequim nas horas vagas e recepcionista em uma empresa quase à falência.

A narrativa segue retratando a ansiedade da protagonista para a chegada do carnaval, e em meio a isso, diálogos são realizados entre ela e a amiga Tida, aparentemente por uma ligação pelo telefone. Apesar dos pais de Tida não aceitarem a amizade das duas, elas seguem continuamente esse vínculo.

Além disso, Leonor muito empolgada conta à amiga que recebeu de presente de sua avó uma linda sapatilha, nunca usada, guardada desde o dia em que o avô deu a ela. A protagonista relembra as histórias do passado de seus avós, o quanto sua avó era dançarina e como seu avô Anacleto a admirava. Tempos depois de uma viagem em que trouxe a sapatilha de presente, Anacleto adoeceu e faleceu, de tamanha tristeza a sapatilha foi guardada e ela seguiu a vida a cuidar dos oito filhos e nunca mais cantou ou dançou músicas de carnaval.

Após isso, a narrativa avança para um fluxo de consciência da vida de Leonor quando morava com seus pais. Ela vivia em uma casa ao lado do clube em que seria realizado o carnaval, entretanto, o seu pai, muito conservador, não gostava e não aceitava que ela fizesse parte da folia, pois, considerava o carnaval como pecado. Vivia então a espiar a festa do quintal de sua casa e a se esconder no quarto, passa assim se embelezar com os enfeites de sua mãe, e poder dançar, pular e curtir o carnaval às escondidas.

Leonor em seus pensamentos conecta o passado ao seu momento atual, imagina-se já no carnaval, dentro do clube, um espaço todo iluminado, colorido e bem enfeitado, as mulheres todas deslumbrantes e se sentindo como uma rainha diante dos olhares dos rapazes. A música é contagiante, com um ritmo louco e sensual, ela rebola o quadril em meio ao salão para que todos vejam o quanto está bonita.

Entretanto, como no acordar de um sonho, o disco muda e ela se vê diante do quarto quieto e silencioso, acorda e percebe que a festa ainda vai começar. O conto se encerra com uma ligação em que Leonor realiza para Tida. Logo bem cedo, ela conta a sua amiga que sua avó faleceu e o enterro será naquele dia às quatro horas, além disso, pede para que ela a acompanhe. E finaliza dizendo para a amiga não se esquecer de confirmar o fotógrafo para o

baile de amanhã.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se a presença de uma narradora personagem (Leonor) cuja posição assume um conjunto de monólogos que expressa sua expectativa para o início do tão esperado carnaval. Assim, percebemos como Leonor passa durante todo o conto no encantamento e na expectativa da chegada do carnaval, conectando suas lembranças do passado e suas impressões do momento atual. Literalmente, o mundo sonhado é o da fantasia. Caracteriza-se como o narrador autodiegético que, segundo Genette (1979) e Aguiar e Silva (2007), é aquele que narra toda a história que gira em torno de si próprio, destaca os detalhes vívidos por ele e suas experiências, ou seja, é o protagonista da narrativa e narra a sua própria história sob seu ponto de vista.

Nesse sentido, Olival (1992) enfatiza que o conjunto de monólogos molda a estrutura deste conto, frequentemente imitando conversas ao telefone, mas não consegue encobrir a mensagem central, que revela a profunda fragilidade das emoções humanas. O que aparenta ser o alicerce emocional da protagonista, o amor por sua avó, é desmistificado quando, na conversa final com sua amiga Tida, a personagem menciona a morte inesperada da avó como se fosse algo trivial, que não interfere em sua programação para o carnaval, sua verdadeira grande paixão.

Em sequência, a estrutura textual do conto apresenta uma mescla de diálogos predominantemente pelo discurso direto, marcado claramente no meio do texto pelo uso dos travessões destacando a fala de Leonor em meio aos fragmentos de suas reflexões. Apresenta também algumas passagens no discurso indireto construindo alusões a conversas pelo telefone entre a protagonista e os demais personagens.

Estruturalmente, o conto se inicia com um fragmento de uma notícia, pelo Chefe de Relações Públicas da Prefeitura, sobre a finalização das decorações para o carnaval. O modo como Maria Helena Chein iniciou o conto marca a sofisticada técnica de escrita adotada, aglutinando dois gêneros em uma só narrativa, ou seja, o conto e a notícia. O procedimento, conforme Schøllhammer (2009), reafirma as características da hibridez nas narrativas, ou seja, a interação entre literatura e outros meios de comunicação.

Quanto às personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão as personagens não nomeados: a avó, a mãe e o pai de Leonor. No segundo grupo, estão as personagens nomeadas: a protagonista Leonor, os amigos Tida, Teo, Paula, Raul,

Marquinhos, Sandra e o avô de Leonor, senhor Anacleto. Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planas, caracterizadas por pouca variedade de atributos, tratando-se de “tipos”.

De acordo com Franco Júnior (2009), as personagens “tipos” são reconhecidos a partir de uma categoria social e suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhes são atribuídos, ou seja, a mãe, o pai e a avó. Estas características são facilmente reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor, não pelo olhar natural que meramente nota a recorrência de um nome próprio.

Considerando isso, compreende-se que as personagens não nomeadas são apenas citados e com limitadas interações com a protagonista. Com exceção de Leonor, as personagens do segundo grupo, embora nomeados, apresentam pouca complexidade, são citados e realizam também poucas interações, a mais presente durante a narrativa é Tida, que dialoga diretamente com a protagonista. Portanto, apenas Leonor é dotada de complexidade de atributos, uma jovem mulher que anseia pela chegada do carnaval para se libertar e expressar seus desejos.

Quanto ao tempo da narrativa, apesar do marcador temporal que nos adianta um período, em três dias tudo estaria pronto para o carnaval, o ritmo da narrativa não proporciona com clareza uma cronologia, pois, os monólogos interiores da protagonista geram conexões de *flashes* do passado e do momento presente. O leitor torna a ter consciência do tempo narrativo ao final do enredo, em que Leonor diz à Tida que sua avó faleceu a meia-noite e será enterrada hoje às quatro horas, além de lembrar a amiga sobre o fotógrafo para o baile de amanhã, deixando claro para o leitor que sua avó morreu um dia antes da grande festa.

E por fim sobre o espaço, a narrativa é retratada de modo geral no ambiente urbano fazendo referência apenas ao interior e a capital. Diante da reflexão de Leonor sobre o carnaval na cidade onde morou com os seus pais e a que atualmente ela mora, percebe-se que antes ela era proibida de participar do carnaval e hoje nesse novo espaço, participa seguidamente todos os anos. De acordo com Candida Vilares Gancho (1991), o espaço consiste no lugar onde se passa a narrativa e destaca-se que sua principal função é situar as ações das personagens e estabelecer entre eles uma interação.

Em relação ao enredo do conto, ressaltam-se alguns aspectos identitários e culturais do carnaval, além da presença e participação feminina nos eventos carnavalescos. Segundo

DaMatta (1997, 1986), o movimento do carnaval redefine o mundo social brasileiro, possibilitando a inversão de rotinas e de papéis, transpondo da rotina diária a acontecimentos extraordinários, ou seja, situações extras, específicas e únicas no ano. Isso pode ser percebido na realidade de Leonor que vibra e anseia a chegada do carnaval, almejando sair de sua rotina diária relacionada ao trabalho, cheio de obrigações e exigências para ter nos dias de folia o esquecimento passageiro dos seus afazeres. Assim como ela disse aos repórteres “[...] que o carnaval nos garante dias de glória e paixão” (Chein, 1983, p. 102), como se vestissem máscaras e vivessem uma utopia carnavalesca.

Essa inversão de papéis possibilita a Leonor o poder da liberdade, deixar de viver como fardo ou castigo e abrir a oportunidade de viver demasiadamente o prazer, a riqueza, o luxo, a alegria e a sensualidade. Entretanto, “[...] quando o carnaval termina ela volta a ser apenas a Leonor, recepcionista em uma empresa quase a falência” (Chein, 1983, p. 102-103). Caracterizando, assim, o carnaval brasileiro, conforme DaMatta (1986) afirma, apesar da inversão dos papéis sociais durante a festa, sempre há uma retomada, um retorno aos papéis de origem, consequentemente marcado pela hierarquia e o poder social, quando a festa acaba.

Em sequência, no conto são bastante evidentes a negação e a restrição do pai de Leonor em relação ao carnaval, aparentemente oriundo de uma cidade do interior, muito conservador considerava o carnaval um pecado e proibia a filha de participar. Para conseguir participar, a protagonista mora hoje, sozinha em outra cidade, tendo assim o poder de participar todos os anos, assim como ela disse “Aqui é diferente. Há sete anos não perco uma noite de folia” (Chein, 1983, p. 102). Ainda na casa dos seus pais, a mãe temia a ira do pai em relação a filha e impedia-a de assistir ao carnaval, até mesmo de casa, ordenando sempre para se resguardar no quarto.

Diante disso, analisa-se a partir da protagonista a presença e participação da mulher no carnaval, que por muito tempo esteve limitada, restrita apenas como espectadoras. Ao longo dos anos, foram conquistando seu espaço muito lentamente, na medida em que no início “as mulheres de família” não deveriam participar, e quando isso foi possível, coube a elas um papel secundário e rigorosamente acompanhado do pai ou marido. Nesse contexto, infere-se que Leonor desejava se libertar, quebrar padrões sociais, ter domínio sobre si, do seu corpo e emancipar seu espírito feminino.

Maria Helena Chein diante dessa perspectiva cria um dualismo bastante ousado, na

medida em que, de um lado, traz a geração dos avós de Leonor, do outro a geração dos pais e da própria protagonista. A autora retrata a avó com uma personalidade que ousava nas danças, nas fantasias, expressando uma mulher bela e cheia de charme, seu avô Anacleto era mais introvertido, não dançava, só aplaudia e admirava sua esposa, adorava vê-la dançando e pulando carnaval. O ponto conexão entre avó e neta é a sapatilha. Com a morte de Anacleto a alegria do carnaval morreu junto dele, entretanto, a herança cultural do carnaval foi passada de gerações e a paixão desta grande festividade nasceu dentro de Leonor, sua neta.

Portanto, percebe-se que, no conto “Carnaval, minha glória”, surge inúmeras características para se compreender o carnaval brasileiro, uma festa marcada pela oscilação entre festas e rotinas, trabalho e feriado, preocupações e descanso, momentos felizes e momentos dolorosos, obrigações e folia, vida e morte, vida real e fantasia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “Carnaval, minha glória”, escrito por Maria Helena Chein, embora tenha atraído, até então, pouca atenção por parte da crítica e não disponha de pesquisas relacionadas, oferece um amplo campo de investigação. Isso se deve à sua refinada técnica de escrita e ao seu hibridismo, além da abordagem minuciosa e singular sobre o carnaval, que é um componente fundamental da identidade e cultura nacional.

Observa-se que o desfecho do conto traz aos leitores uma reflexão sobre o sentido da vida, a dualidade entre vida e morte, início e fim, ilusão e realidade. O carnaval é a representação da liberdade, da ousadia, da liberação dos desejos e vontades reprimidas. Leonor utiliza-se da fantasia carnavalesca para se expressar e irradiar sensualidade e prazer, buscar ter domínio sobre seu próprio corpo, romper padrões sociais e quebrar preconceitos. Esse conto levanta pontos importantíssimos, muitas vezes esquecidos e negligenciados pela sociedade, mas que merecem ser discutidos, a exemplo sobre a identidade e a cultura brasileira, além do poder de participação da mulher no carnaval, símbolo cultural do Brasil.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manoel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. 16º reimp. Coimbra: Almedina, 2007.

BARIFOUSE, Rafael. **Da janela do sobrado a donas da folia**: como as mulheres driblaram o machismo na história do carnaval. São Paulo: BBC News Brasil, fev. 2020. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580786> > . Acesso: 27/01/2024.

CHEIN, Maria Helena. **Joana e os Três Pecados**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1983. 144p.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). 2 ed. Niterói: EdUFF, Juíz de Fora, 2010. 490p.

FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade nacional brasileira**. São Paulo: Bakhtiniana, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933%3E> > . Acesso em: 23/01/2024.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. IN: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

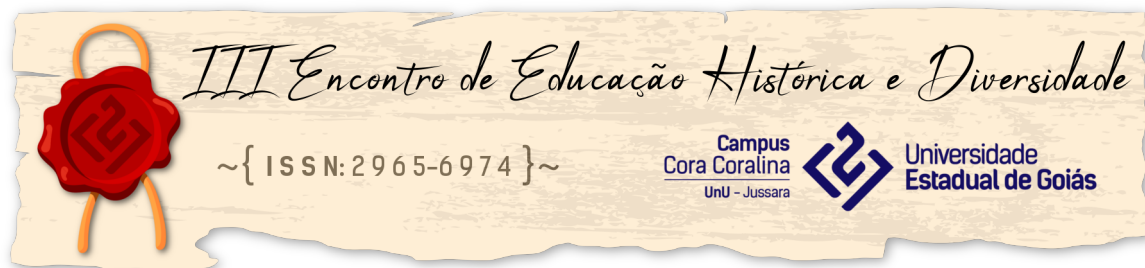
GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1979.

GOÉS, Fred. **Imagens do Carnaval Brasileiro do Entrudo aos Nossos Dias**. Brasileira da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional /Nova Fronteira, 2002. , p.573-588. Disponível em: < https://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/09/Pre-Leitura_A-IMAGEM-DO-CARNAVAL-BRASILEIRO.pdf > . Acesso em: 26/01/2024.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Carnaval brasileiro**: expressão da cultura popular adaptando-se aos efeitos das tecnologias contemporâneas. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte. Edição: v.5 n.2, 2018. Disponível em:< <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17834/11825> > . Acesso em: 25/01/2024.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. Autoria feminina no jogo elocucional narrativo. **Signótica**: Goiânia, v. 4, n. 1, p. 77–93/ dez. 1992. DOI: 10.5216/sig.v4i1.7336. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7336>. Acesso em: 1 abr. 2024.

PINTO, Tales dos Santos. **Construção da identidade brasileira**. 2014. Disponível em:<<http://www.mundoeducacao.com/historiadobrasil/a-identidade-nacao-brasileira.htm>>. Acesso em 23/01/2024.



QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Identidade cultural, identidade nacional no Brasil**. São Paulo: Tempo social, Rev. Sociol, 1989, p. 29-46. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/83318/86344>>. Acesso: 26/01/2024.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIMSON, O. R. de M. von. Mulher e carnaval: mito e realidade (análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o entrudo até as escolas de samba). **Revista de História**, [S. l.], n. 125-126, p. 7-32, 1992. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i125-126p7-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18661>. Acesso em: 28 jan. 2024.